

El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla

Yvan Nommick

Resumen. *El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla*

La investigación del Prof. Nommick se centra en las relaciones entre ambos músicos; Manuel de Falla fue discípulo de Pedrell en el Conservatorio de Madrid entre 1902-1904 y desde entonces entabló una estrecha amistad con el maestro, del que fue su discípulo más fiel. Fue Pedrell quien aconsejó a Falla que se fuera a París, y fue Pedrell, a través de su albacea testamentario Joan Gisbert, quien le mandó el poema *Atlàntida* de Verdaguer, a fin de que le pusiera música. El trabajo da fe de la asunción del legado esencial de Pedrell por parte de Falla, con sus aportaciones personales ligadas a la música de su tiempo. (F.B.B.)

Résumé. *L'influence de Felip Pedrell sur l'œuvre et la pensée de Manuel de Falla*

La recherche du Prof. Nommick se centre sur les relations entre les deux musiciens; Manuel de Falla fut disciple de Pedrell au Conservatoire de Madrid entre 1902-1904 et depuis lors une étroite relation s'établit avec le maître dont il fut le disciple le plus fidèle. Ce fut Pedrell qui conseilla Falla de partir à Paris et ce fut Pedrell, à travers son exécuteur testamentaire Joan Gisbert, qui lui envoya le poème *Atlàntida* de Verdaguer pour le mettre en musique. Ce travail fait foi de la prise en charge du legs essentiel de Pedrell de la part de Falla, avec ses apports personnels liés à la musique de son temps. (F.B.B.)

Abstract. *The Influence of Felip Pedrell on the Work and Thought of Manuel de Falla*

Prof. Nommick's research focuses on the relations between both musicians. Manuel de Falla was a pupil of Pedrell at the Conservatorio de Madrid between 1902-1904 and from that time he developed a close friendship with the master, being his most loyal pupil. It was Pedrell who advised Falla to go to Paris, and it was Pedrell, through the executor of his will, Joan Gisbert, who sent him the poem *Atlàntida* by Verdaguer, for it to be put to music. The work is a testament to the essential legacy of Pedrell by Falla, with his personal contributions linked to the music of his time. (F.B.B.)

Zusammenfassung. *Der Einfluss von Felip Pedrell im Werk und Denken von Manuel de Falla*

Die Untersuchung von Prof. Nommick konzentriert sich auf die Beziehungen zwischen den beiden Musikern; Manuel de Falla war Schüler von Pedrell im Konservatorium von

Madrid in den Jahren 1902-1904 und seitdem knüpfte er eine enge Freundschaft mit dem Meister, von dem er der treueste Schüler war. Es war Pedrell, der Falla dazu riet, nach Paris zu reisen, und es war Pedrell, durch seinen Testamentsvollstrecker Joan Gisbert, der ihm das Gedicht *Atlàntida* von Verdaguer schickte, damit dieser die Musik dazu stellte. Die Arbeit bestätigt die Übernahme des Hauptvermächtnis von Pedrell seitens Falla, mit seinen persönlichen Beiträgen, die an die Musik seiner Zeit gebunden sind. (F.B.B.)

En 1899 Manuel de Falla consigue por unanimidad el Primer Premio de Piano del Conservatorio de Madrid¹. Formado por el eminente pedagogo José Tragó, que le había transmitido la tradición chopiniana y una sólida escuela pianística², es un excelente intérprete que ofrece con éxito sus primeros recitales. Pero en el campo de la composición, como bien escribe su biógrafo Roland-Manuel, «Autodidacta por necesidad, sabe lo suficiente como para darse cuenta de que lo tiene casi todo por aprender. Ya ha decidido en su fuero interno que iría a estudiar a París»³. En el intervalo —Falla se trasladará a París en 1907— conoce en Madrid a Felipe Pedrell, con quien estudiará entre 1902 y 1904⁴.

Según Jaime Pahissa⁵, a raíz de la lectura de unas páginas de música de la ópera *Los Pirineus* de Pedrell publicadas por la *Revista Musical Catalana*, Falla decidió en 1902 tomar lecciones de composición con el compositor y musicólogo catalán. Ese mismo año conoció a Pedrell, entonces profesor de Historia y Filosofía de la Música desde 1900 en el Conservatorio de Madrid⁶, que llevaba desde ese año el nombre de Conservatorio de Música y Declamación, y estudió privadamente con él hasta su regreso a Barcelona a finales de 1904⁷.

1. Que entonces se llamaba Escuela Nacional de Música y Declamación.
2. Tragó había sido alumno, en el Conservatorio de París, de Georges Mathias, uno de los discípulos predilectos de Chopin.
3. ROLAND-MANUEL, [Alexis]. *Manuel de Falla*. París, Cahiers d'Art, 1930, p. 20. El texto original, en francés, es el siguiente: «Autodidacte par nécessité, il en sait assez pour se rendre compte qu'il a presque tout à apprendre. Il a déjà décidé dans son cœur qu'il irait étudier à Paris». Las traducciones al español de todos los textos en idioma extranjero citados son del autor de este estudio.
4. En este estudio nos centraremos en el influjo que ejerció el magisterio de Pedrell sobre la obra y el lenguaje compositivo de Manuel de Falla. La historia de la relación de amistad entre Falla y Pedrell ha sido estudiada y descrita detalladamente en: GALLEGO, Antonio. «Felipe Pedrell y Manuel de Falla: crónica de una amistad». *CADUP*. Tortosa: UNED, 1989, p. 181-217.
5. PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 2ª ed. ampliada, 1956, p. 35. Esta biografía nos parece muy fiable ya que está basada en las largas conversaciones que mantuvo Pahissa con Falla en Argentina y que, por otra parte, Falla leyó cuidadosamente las pruebas de imprenta del libro.
6. Antes, Pedrell había sido desde 1894 profesor de conjunto vocal en el Conservatorio de Madrid. En 1900 el catedrático de Composición era Tomás Fernández Grajal.
7. El lector encontrará en el apéndice de este texto las referencias bibliográficas de los principales libros escritos, completados, editados o publicados por Pedrell que figuran en la biblioteca personal de Falla conservada en el Archivo Manuel de Falla de Granada (en adelante A.M.F.). Las anotaciones autógrafas que contienen reflejan bien los aspectos del pensamiento y de la obra musicológica de Pedrell que más interesaron a Falla.

Pedrell le inculcó el rigor y la pulcritud formal: «Con Pedrell estudió Falla las formas musicales, como el coral, el lied, con gran seriedad y a fondo, pues Pedrell era extraordinariamente exigente y severo respecto a la perfección y a la corrección de la escritura musical, aunque dentro, siempre, de la mayor simplicidad»⁸.

También le inició en la instrumentación y la orquestación, le hizo descubrir los tesoros de la música rusa, en particular la del «Grupo de los Cinco», y, sobre todo, le hizo profundizar en el conocimiento de la riqueza de la historia musical y del folclore españoles, demostrándole que «[...] el drama lírico español, así como toda otra forma musical que aspire noblemente a representarnos ante el arte universal, debe inspirarse, tanto en la fuerte y varia tradición española, como en el tesoro admirable que nos legaron nuestros compositores de los siglos XVI al XVIII»⁹. Falla resume muy bien cuál fue una de las principales aportaciones del «Grupo de los Cinco» y de Pedrell a la evolución de la composición musical:

Con Modesto Mussorsgky empieza realmente a iniciarse la nueva era de nuestra música, y gracias a él, a Nicolás Rimsky-Korsakov, a Balakirev y a Borodin, las formas melódicas y las escalas antiguas que, desdeñadas por los compositores, se habían refugiado en la Iglesia y en el Pueblo, fueron restituidas al gran arte. No olvidemos tampoco que este resurgimiento encontró un glorioso defensor y propagandista, tanto por sus escritos como por sus propias obras musicales, en mi ilustre y venerado maestro don Felipe Pedrell¹⁰.

Conviene señalar, por fin, un hecho que no aparece en las biografías dedicadas a Falla. Pedrell le escribió en mayo de 1905: «Su viaje a París sería ahora muy oportuno por muchos conceptos, para que oyese V. música, se diese a conocer como pianista»¹¹. Y precisó en 1913, resumiendo la historia de *La vida breve*, que divide en dos etapas:

En la primera, un poco triste, medié yo, aconsejando al buen Falla (andaluz de origen, joven, de 30 años, que tiene ángel, es sumamente discreto, trabajador, estudioso como pocos, y, por variar, es un pedazo de pan) que abandonase Madrid, donde lo poco que daba el arte se lo comían los que arrimaban el ascua a la nómina o a lo que producía bastante saneado, el trimestre, y porque Falla no se sentía con valor para vender al diablo del trimestre su alma de buen músico, ni que sus méritos de notabilísimo pianista le alcanzaran el momio de una clase de piano en

8. PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. p. 36.

9. FALLA, Manuel de. *Felipe Pedrell (1841-1922)*. Barcelona: [s.n.], 1923, p. 4 [Antes de publicarse en español este artículo se publicó en francés en *La Revue Musicale*, para la que había sido expresamente escrito: «Felipe Pedrell (1841-1922)». *La Revue Musicale*, año IV, t. II, n° 4, febrero de 1923, p. 1-11].

10. FALLA, Manuel de. «Introducción al estudio de la Música nueva». *Revista Musical Hispano-Americana*, diciembre de 1916, p. 4.

11. Extracto de la posdata de una carta de Pedrell a Falla fechada en Barcelona el 16 de mayo de 1905. El original de este documento se conserva en el A.M.F. (carpeta de corresp. 7389).

el Conservatorio, tomó, resignadamente, el camino de París, y allá sentó sus reales, luchando vigorosamente¹².

Los dos extractos de textos de Pedrell que hemos citado —el segundo de ellos constituye además un retrato moral de Falla en esta época— demuestran que el músico catalán, como maestro inteligente, alentó el viaje de Falla a París¹³, ciudad en la que perfeccionará su formación de músico con dos de los mayores compositores de la época, Claude Debussy y Paul Dukas¹⁴, y cultivará los medios de expresión que mejor convenían a su personalidad: aprenderá, en particular, a utilizar todas las riquezas de la orquesta moderna, y enriquecerá considerablemente sus recursos armónicos.

La utilización de la música popular

En lo que concierne a la música popular, sabemos que las ideas de Felipe Pedrell fueron diversamente puestas en práctica por sus discípulos, entre los que encontramos a personalidades tan diferentes como Albéniz, Falla, Granados, Gerhard o Vives. Sólo Falla asimiló plenamente su enseñanza y logró realizar la síntesis del folclorismo y de una técnica moderna perfectamente adaptada a las exigencias de esta materia. *La vida breve* es un magnífico ejemplo de estilo que nace de la doble necesidad de crear un lenguaje ajustado a las exigencias del folclore español, y de estilizar suficientemente la música popular para transformarla en un material utilizable por la música culta y adaptado a las necesidades orgánicas de la obra. Sin embargo, en este último aspecto —la estilización del material popular— Falla se aleja de Pedrell que postulaba la utilización textual del documento folclórico. En 1915, afirmará en una entrevista concedida a Tomás Borrás: «Únicamente disiento de mi maestro en lo que respecta al uso de los cantos populares. Él cree que deben usarse como son. Yo, que sólo pueden servir de base para la inspiración y no tomarlos y armonizarlos»¹⁵. Esta puntualización es esencial y Falla confirmará esta postura en diferentes escritos y entrevistas en 1917, 1920, 1923 y 1925. Así, escribe en 1917: «Pienso modestamente que en el canto popular importa más el *espíritu*

12. PEDRELL, Felipe. «*La vida breve*». *La Vanguardia*, 29 de mayo de 1913.

13. Señalemos, a este propósito, que Robert Gerhard, uno de los últimos alumnos de Pedrell, siguió un camino inverso. Así, después de sus estudios con Pedrell, viajó a París y a algunas grandes ciudades alemanas y fue a Granada para ver a Falla. Finalmente, decidió escribir a Schönberg y enviarle para que las examinase algunas de sus obras, en particular los *Siete Haiku* (1922). Schönberg le aceptó como alumno y Gerhard trabajó con él en Viena, y después en Berlín, entre 1923 y 1928.

14. Analizamos de manera muy detallada los consejos que recibió Falla de Debussy y de Dukas en materia de orquestación y su incidencia en *La vida breve* en: NOMMICK, Yvan. «*La vida breve* entre 1905 y 1914: evolución formal y orquestal». En: *Manuel de Falla: La vida breve*. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. «Estudios», serie «Música», núm. 1, 1997, en particular las p. 23-52.

15. BORRÁS, Tomás. «Los músicos nuevos. El maestro Manuel de Falla». *Por esos mundos*, XVI, marzo de 1915, p. 269.

que la *letra*»¹⁶. En 1920, después de haber enumerado y descrito las diversas manifestaciones de España en la obra de Debussy, añade: «Podría afirmarse que Debussy ha completado, en cierta medida, lo que la obra y los escritos del maestro Felipe Pedrell nos habían revelado ya de las riquezas modales contenidas en nuestra música natural y de las posibilidades que de ellas se desprendían. Pero mientras que el compositor español emplea, en gran parte de su música, el documento popular auténtico, se diría que el maestro francés prescinde de ellos para crear una música propia, conservando de la que la ha inspirado sólo la esencia de los elementos fundamentales»¹⁷. En 1923, en su artículo dedicado a Pedrell, Falla escribe en nota a pie de página: «La inclusión de trozos musicales de autores clásicos que hizo Pedrell en algunas de sus obras, así como su frecuente empleo del documento popular en su forma auténtica, son procedimientos tal vez discutibles, pero que en nada atañen al fondo de la doctrina promulgada por el maestro. Deben, por lo tanto, considerarse como amplias aplicaciones puramente accidentales de la misma»¹⁸. Por fin, el 31 de mayo de 1925, declara a un redactor del periódico *Excelsior*: «Soy opuesto a la música basada en los documentos folclóricos auténticos. Pienso, en cambio, que hay que tomar de las fuentes naturales, vivas, las sonoridades, el ritmo, utilizarlos en su sustancia, pero no por lo que ofrecen de exterior»¹⁹. Pero dos años antes había señalado cuál era el gran mérito de Pedrell:

La simple confrontación de algunos de los cantos anotados y armonizados por Pedrell, con la transcripción y armonización que de esos mismos cantos presentan otras colecciones que le precedieron, nos probará cómo tal canción, en que apenas reparáramos a la lectura de aquellas colecciones, adquiere un raro valor al ser presentada por nuestro músico. Y es que el carácter modal especialísimo que acusan determinados cantos, se ha traducido en aquellos cancioneros al sentimiento tonal invariable de la escala mayor o menor, mientras que Pedrell extrae de esos mismos cantos la verdadera esencia modal y armónica en ellos contenida²⁰.

16. FALLA, Manuel de. «Nuestra música». *Música*, I, n° 11, col. 2, sin n° de p.

17. FALLA, Manuel de. «Claude Debussy et l'Espagne». *La Revue Musicale*, año I, t. I, núm. 2, diciembre de 1920, p. 209. Falla redactó directamente en francés este texto como lo demuestra el borrador autógrafo que se conserva en el A.M.F. (n° de registro 8974-1). He aquí el texto en francés del pasaje que hemos citado: «On pourrait affirmer que Debussy a complété, dans une certaine mesure, ce que l'œuvre et les écrits du maître Felipe Pedrell nous avaient déjà révéleés des richesses modales contenues dans notre musique naturelle et des possibilités qui s'en dégagent. Mais tandis que le compositeur espagnol fait emploi, dans une grande partie de sa musique, du document populaire authentique, on dirait que le maître français s'en est écarté pour créer une musique à lui, ne portant de celle qui l'a inspiré, que l'essence de ses éléments fondamentaux».

18. FALLA, Manuel de. *Felipe Pedrell (1841-1922)*. p. 6.

19. FALLA, Manuel de. «Un entretien avec le compositeur espagnol Manuel de Falla». *Excelsior*, 31 de mayo de 1925; se reprodujo esta entrevista bajo el título «Manuel de Falla par lui-même» en *La Revue Musicale*, año VI, t. V, n° 9, julio de 1925, p. 94-95: «Je suis opposé à la musique qui prend comme base les documents folkloristes authentiques. Il me semble que, par contre, il faut prendre aux sources naturelles, vivantes, les sonorités, le rythme, les utiliser dans leur substance, mais non par ce qu'elles offrent d'extérieur».

20. FALLA, Manuel de. *Felipe Pedrell (1841-1922)*. p. 10.

Las *Siete canciones populares españolas* de Falla, compuestas en París en 1914, ilustran magistralmente cómo un gran compositor extrae «la verdadera esencia modal y armónica» que contienen los cantos populares. En esta colección de canciones, que no puede considerarse como un ciclo²¹, Falla aborda los documentos folclóricos —que en este caso provienen de cancioneros como los de José Hurtado, José Inzenga o Eduardo Ocón, y no de una recopilación propia— de tres maneras diferentes:

- 1) Utilizando fielmente la melodía popular original, o a lo sumo introduciendo en ella leves retoques: «El paño moruno», «Seguidilla murciana», «Asturiana».
- 2) Reelaborando la melodía original: «Nana», «Canción», «Polo».
- 3) Recreando un estilo dado a partir de diversas fuentes: «Jota».

Falla no armoniza convencionalmente estas melodías, procedimiento muy generalizado por aquel entonces, sino que, siguiendo las enseñanzas de Pedrell, renueva completamente la savia de la música popular gracias a una armonización sutil que capta los más mínimos ecos y giros modales o tonales que encierran los cantos.

La presencia de las referencias históricas

Pedrell mostró a Falla no sólo la vía de un nacionalismo musical basado en el empleo de la música popular, sino también el camino, más universal, que se apoya en un profundo conocimiento de la tradición musical culta española. Así, a partir de los años veinte, el *Cancionero musical popular español* de Pedrell, que incluye numerosas composiciones cultas antiguas basadas en motivos populares, fue una de las fuentes de las que más bebió Falla. Encontramos en las siguientes obras materiales musicales procedentes del *Cancionero* de Pedrell: *El retablo de maese Pedro* (1919-1923); el *Concerto per Clavicembalo (o Pianoforte), Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello* (1923-1926); la inconclusa *Atlántida* (1927-1946); y músicas incidentales para *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1922) de Federico García Lorca, el *Misterio de los Reyes Magos* (1922), *El gran teatro del mundo* (1927) de Calderón de la Barca y *La vuelta de Egipto* (1935) de Lope de Vega. Tomemos algunos ejemplos de las obras más representativas.

En enero de 1919, en el inicio del proceso creativo de *El retablo de maese Pedro*, Falla consultó a Pedrell sobre tonadas de romances, y éste le respondió:

Me apresuro a satisfacer su demanda. En tantos romances como conozco no he tropezado jamás con algunos que traten de Gaíferos ni [de] la Princesa Melisendra. Pero puede V. mismo aplicar la tonada más a propósito de su invento. Hallará varias a cual más característica en el Tomo I de mi *Cancionero*, que podrá prestarle

21. Dado que las *Siete canciones populares españolas* no están relacionadas entre sí ni por un tema común, ni por sus tonalidades, ni por elementos melódicos comunes.

el común amigo Adolfo Salazar y que también, sin duda, figurará en la biblioteca del señor Miguel Salvador, que sé que la tiene muy lucida. Registre en dicho Tomo desde la Sección V (Tonadas de romances), en el texto musical pág. 21, y la parte de texto literario correspondiente, desde la pág. 61²².

En los primeros compases del segundo cuadro del *Retablo*, Falla utilizará un romance de Francisco Salinas, titulado *Retraída está la Infanta* —y extraído, precisamente, del tomo I del *Cancionero*—²³, para evocar a Melisendra cuando aparece asomada a un balcón de la torre del Alcázar de Sansueña, mirando fijamente al horizonte. El resultado musical es sumamente evocador. Falla transforma este íncipit de cuatro compases en un episodio de 32 compases en el que la línea melódica principal, de gran flexibilidad rítmica e interpretada con un matiz delicado, pasa de un instrumento a otro y traduce, con su repetición insistente, la actitud contemplativa de Melisendra.

El *Allegro* del *Concerto* para clave y cinco instrumentos también es fruto de la consulta del *Cancionero*: todo este movimiento lo alimenta una canción popular castellana titulada *De los álamos vengo, madre*, tomada por Falla del tomo III²⁴. Se trata de la transcripción por el musicólogo catalán de un villancico de Juan Vázquez (nº 20 de la colección *Villancicos y canciones ... a tres y a quatro*, Osuna, 1551)²⁵ transcrito para canto y vihuela por Miguel de Fuenllana (*Libro de música para Vihuela, intitulado Orphénica Lyra*, Sevilla, 1554). Este tema, cuya procedencia es según Pedrell «genuinamente popular»²⁶, es un interesante caso de reelaboración en cascada:

- 1) Juan Vázquez recoge la canción *De los álamos vengo, madre* y la pone en polifonía.
- 2) Miguel de Fuenllana la toma de Vázquez y la transcribe para canto y vihuela.
- 3) Felipe Pedrell la toma de Fuenllana y la transcribe para voz y piano en su *Cancionero*.
- 4) Manuel de Falla la toma del *Cancionero* de Pedrell y la convierte en tema principal del *Allegro* de su *Concerto*²⁷.

22. Carta de Felipe Pedrell a Falla fechada el 25 de enero de 1919. Se conserva el original en el A.M.F. (carpeta de corres. 7389).

23. El íncipit de este romance figura en el tratado de Salinas *De Musica libri septem* (Salamanca, 1577). Falla lo conoció por la transcripción realizada por Pedrell, señalando ésta con una cruz en el margen derecho de su propio ejemplar: PEDRELL, Felipe, *Cancionero musical popular español*, Valls, Eduardo Castells, 1917-1922, t. I, p. 21 de la parte «Ejemplificación». En el volumen anotado por Falla (A.M.F., sign. MP/1482) consta la siguiente dedicatoria autógrafa de Pedrell: «A Manuel M^a de Falla en prueba de antiguo y sincero afecto y de admiración sentida y convencida. Cordialmente. F. Pedrell. Barcelona 16 junio 1921».

24. PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. t. III, p. 154-159.

25. Juan Vázquez incluye otra versión de este villancico en su *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560).

26. PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. t. III, p. 39.

27. Juan-Alfonso García sugiere que Falla tuvo probablemente también conocimiento de la versión polifónica de Vázquez por intermedio del musicólogo británico John Brande

En la tercera parte de *Atlántida*, dos cortos extractos de una *Baja danza antigua alemana* de Luis de Narváez (de *El Delfín de Música*, 1538)²⁸ son, a nuestro parecer, el material básico de la Gallarda de «El sueño de Isabel» y de sus cuatro compases de introducción. Aquí, Falla somete el modelo a su propio lenguaje armónico y crea una música nueva a partir de varios elementos procedentes de la pieza de Narváez: los acordes arpegiados del comienzo, mediante su reaparición regular, estructuran la Gallarda; los compases 72-79 se convierten en el motivo característico de la Gallarda; y las escalas descendentes de los compases 3-6 son el modelo de los pasajes contrapuntísticos situados entre las diferentes apariciones del motivo característico. Por fin, la danza en compás binario (2/4) se convierte en una pomposa gallarda en compás ternario (3/2).

El último homenaje de Falla a Pedrell

Además de las músicas extraídas del *Cancionero*, la propia música de Pedrell también está presente en la de Falla. En 1938-1939 compone *Pedrelliana*, última pieza de su suite *Homenajes* y obra basada en temas procedentes de *La Celestina* de Pedrell: «En cuanto a la *Pedrelliana*, lo que usted siente al oírla no es sólo debido al cariño con que ha sido hecha, sino muy principalmente a la pura belleza de esa música que, esencialmente, es *toda* de Pedrell»²⁹, confiará Falla en 1946 al director de orquesta Juan José Castro. En 1941-1942, cuarenta años después de su encuentro con Pedrell, en el marco de un proyecto de homenaje a éste y a Victoria, Falla rendirá un último tributo a la memoria de su maestro reorquestando la *Canción de la estrella*, un fragmento de la escena IV de la tercera parte de *Los Pirineos*. Entre estos dos acontecimientos, ambos marcados por la «Trilogía» de Pedrell, se inscribe la relación de Falla con la vida y la obra del músico catalán.

Trend: «Otra fuente de información sobre Juan Vásquez, y probablemente también sobre esta canción, la pudo tener Falla por conducto de su amigo J. B. Trend, profesor de la Universidad de Cambridge, musicólogo e hispanista eminente. Sus investigaciones en la Biblioteca Medinaceli dieron como resultado diversas publicaciones contemporáneas al trabajo de Falla en el *Concerto*, investigaciones que es muy razonable suponer que Falla tuviera conocimiento de ellas antes incluso de su publicación, supuesta la amistad y la relación frecuentísima que existía entre ellos.» (GARCÍA, Juan-Alfonso. «El *Concerto* de M. de Falla». En: *Falla y Granada y otros escritos musicales*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991, p. 78). Respecto a este último aspecto, señalemos que los borradores autógrafos del *Concerto* confirman la intuición de J.-A. García. Por otra parte, Falla poseía un ejemplar del libro de Trend titulado *The Music of spanish history to 1600* (Oxford, Oxford University Press, col. «Hispanic notes & monographs», 1926, sign. ML/3463). En la p. 231 de dicho libro Trend transcribe los primeros compases de la segunda versión del villancico de Vásquez (núm. 13 de la *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco*).

28. PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. t. III, p. 101-105.

29. Carta de Manuel de Falla a Juan José Castro, fechada en Alta Gracia el 8 de febrero de 1946. Se conserva una fotocopia de la carta original en el A.M.F. (carpeta de corresp. 6835).

El origen de esta revisión de la *Canción de la estrella* es doble³⁰: por una parte, la Institución Cultural Española de Buenos Aires proyectaba organizar un concierto en homenaje a Tomás Luis de Victoria, y su presidente, Rafael Vehils, mandó a Falla el 24 de julio de 1940 los tomos I, V y VII de la edición completa de las obras de Victoria realizada por Pedrell³¹ para que seleccionara varias obras y confeccionara el programa de concierto; y, por otra, la Asociación Wagneriana de Buenos Aires le encargó para 1941 la preparación de un concierto-homenaje con ocasión del centenario del nacimiento de Pedrell. El segundo proyecto no se llegó a realizar y Falla decidió entonces reunir a Victoria y Pedrell en un doble homenaje.

Cotejando los datos que aparecen en la correspondencia de Falla durante este período³², llegamos a la conclusión de que la segunda parte del concierto debía incluir la *Pedrelliana* de Falla y tres obras de Pedrell: el *Romance de Don Joan y Don Ramón*, la *Canción de la estrella* y el Final de *Glossa (Sinfonía de las montañas)*³³.

Al leer las cartas dirigidas por Falla a Conchita Badía cabe suponer que pensó en ella como intérprete de su versión de la *Canción de la estrella*. En una carta fechada el 8 de agosto de 1942 le escribe:

En paquete certificado le mandaré el lunes la *Canción de la Estrella*, pero rogándole que me envíe una copia. No me urge, y pienso que podrían hacerla las niñas en sus ratos perdidos. Pueden simplificarla suprimiendo en ella *la parte de acompañamiento* comprendida entre la letra C de la pág. 343 y el undécimo compás de la pág. siguiente. En cambio deberán copiarse los ocho compases del comienzo de la pág. 342 que preceden a la canción. No es necesario que la copia sea perfecta caligráficamente. Lo indispensable es que sea clara y que sea hecha bajo la dirección de Vd., corrigiendo después de terminada los errores que hayan podido deslizarse en ella³⁴.

30. La historia de la *Canción de la estrella* ya ha sido abordada en: GALLEGO, Antonio. «Nuevas obras de Falla en América: El Canto a la Estrella, de *Los Pirineos* de Pedrell». *Inter-American Music Review*, XI, núm. 2, primavera-verano de 1991, p. 96-97; y PERSIA, Jorge de, *Los últimos años de Manuel de Falla*. Madrid: Fondo de Cultura Económica-SGAE, col. «Sombras del origen», 2ª ed. revisada y aumentada, 1993, sobre todo las p. 139-142. En este último apartado de nuestro trabajo ofrecemos los datos complementarios que nos ha proporcionado el estudio minucioso de la correspondencia de Manuel de Falla y la preparación de la edición de la obra: PEDRELL, Felipe. *Cançó de l'estrella* (versión orquestal de Manuel de Falla), primera edición de la partitura de orquesta y notas de Yvan Nommick. Madrid: Manuel de Falla Ediciones, © 1998.
31. *Thomae Ludovici Victoria Abulensis. Opera Omnia*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, I (1902), V (1908), VII (1911).
32. En particular la correspondencia con Juan Gisbert Padró (A.M.F., carpetas de corresp. 7048, 7049 y 7050), José Manuel Hernández Suárez (A.M.F., carpetas de corresp. 7105, 7106 y 7107) y Rafael Vehils (A.M.F., carpeta de corresp. 7738).
33. Se conservan copias manuscritas de *El romance de Don Joan y Don Ramón* y de *Glossa*, con las anotaciones y correcciones autógrafas de Falla, en el A.M.F. (carpeta 7920-2).
34. Carta de Falla a Conchita Badía fechada en Villa del Lago el 8 de agosto de 1942. Se conserva en el A.M.F. un borrador mecanografiado de este documento (carpeta de corresp. 6739). Por los números de páginas que indica Falla podemos deducir que la partitura de la *Canción de la estrella* que manda a Conchita Badía es la reducción impresa para canto y piano.

El haber pensado en Conchita Badía fue una idea muy acertada por parte de Falla ya que Pedrell la consideraba como la mejor intérprete de esta obra. El propio Pedrell escribió la dedicatoria siguiente en la primera página de una partitura para canto y piano de *Los Pirineos* perteneciente a la cantante: «A Concepció Badía de Agustí, la mejor intérprete que he tenido de la Canción de la Estrella (pág. 342) Felipe Pedrell»³⁵.

A pesar de todos estos preparativos, el concierto de homenaje a Victoria y Pedrell no llegó nunca a celebrarse y la nueva orquestación de la *Canción de la estrella* se quedó en forma de borrador manuscrito completo, pero quizá no definitivo. La razón del abandono del proyecto podría ser de índole económica. Así, Falla escribió el 16 de febrero de 1942 a José Manuel Hernández Suárez: «De acuerdo con todos los puntos que Vd. me transmite, menos con lo relativo al *cachet* (¡sorpresa insospechada!) *siéndome absolutamente imposible* aceptar por un concierto un *cachet* inferior a m\$n 5.000»³⁶. Sin embargo, el 2 de marzo siguiente, Floro M. Ugarte, director general del Teatro Colón de Buenos Aires, escribió a Falla concediéndole el *cachet* solicitado: «Me es muy grato dirigirme a Vd. para comunicarle que el Directorio del Teatro Colón ha resuelto, a pesar de todas las dificultades, acordarle un cachet de \$ 5.000 m/n. para dirigir el concierto de homenaje a Victoria y Pedrell que estamos organizando con el mayor interés»³⁷. No disponemos en la actualidad de más datos sobre este asunto.

¿En qué consistió el trabajo de Falla sobre esta obra? Podemos observar que además de una sutil variación de *tempo*, *Andantino tranquilo* en vez del *Andantino* de Pedrell³⁸, las transformaciones introducidas por Falla fueron de dos tipos: estructurales y orquestales.

Falla añade una introducción de ocho compases, utilizando un material melódico que aparece más adelante en la canción³⁹, y alarga en dos compases

35. Esta partitura pertenece a la familia Agustí-Badía (Barcelona). La cantante poseía también una partitura para canto y piano de la *Canción de la estrella* dedicada por Pedrell: «A la eminente artista, de gran talento, Conchita Badía. Su admirador y amigo Felipe Pedrell».

36. Carta de Falla a José Manuel Hernández Suárez fechada en Villa del Lago el 16 de febrero de 1942. Se conserva el original en el A.M.F. (carpeta de corresp. 7107). Falla precisa en esta misma carta: «De no haber sido casi improductivo para mí el año último a causa de mis males, yo dirigiría este concierto *incondicionalmente*, dedicando el producto del mismo a una obra benéfica, como he hecho otras veces; pero por aquellas razones, y a pesar mío, no puedo permitirme esos lujos...».

37. Carta de Floro M. Ugarte a Falla fechada en Buenos Aires el 2 de marzo de 1942. Se conserva el original en el A.M.F. (carpeta de corresp. 7705). En esta misma carta, el director general del Teatro Colón precisa que no se podrá incluir en el programa el *Romance de Don Joan y Don Ramón* porque «el coro que debe actuar en la segunda parte del programa y que no es el mismo de la primera, no se encuentra en condiciones, siempre según la opinión del Maestro Terragnolo, de interpretar debidamente una obra como esa, *a cappella* y a cinco y seis voces».

38. Con esta ligera matización, Falla no cambia el *tempo*. Su propósito es, a nuestro entender, asegurarse de que el *andantino* conserve un carácter tranquilo y que el *tempo* no tienda a convertirse en un *allegretto*.

39. Se trata, rearmonizada, de la música que Pedrell pone a los versos: «I feu-me fer la caixa d'argent brunyit, / d'argent brunyit, Madona, d'argent brunyit.».

el acorde de tónica de Re mayor que concluye la obra. El prolongar en dos compases el acorde de tónica con el que termina la obra da un sentimiento de conclusión mientras que en la partitura de Pedrell este acorde da paso inmediatamente al episodio siguiente *agitato*. Con estas modificaciones Falla convierte la *Canción de la estrella* en una obra autónoma.

En lo que se refiere a la orquestación, reduce considerablemente la plantilla, redistribuye las líneas melódicas, evita los efectos de masa y destaca el timbre específico de cada instrumento. La plantilla de la sección de viento madera es muy parecida en las dos versiones: tan sólo la reduce Falla en un oboe. En la sección de viento metal observamos, por el contrario, una muy notable reducción de instrumentos: desaparecen las trompetas, los trombones, la tuba y una de las tres trompas. En la sección de percusión sólo conserva los timbales. Este considerable aligeramiento de la plantilla orquestal, y la consiguiente depuración de la escritura, confieren a la obra un carácter íntimo y recogido quizá más acorde con el significado del texto.

El 5 de julio de 1996 tuvo lugar el estreno de la *Canción de la estrella* de Pedrell/Falla en el Palacio de Carlos V de la Alhambra de Granada, en el marco del 45 Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Los intérpretes fueron la soprano María Orán y la Orquesta Ciudad de Granada bajo la dirección de Josep Pons⁴⁰.

* * *

La trayectoria musical de Manuel de Falla es muy clara. Es la historia de una voluntad dirigida hacia una sola meta: contribuir al «renacimiento del arte musical español»⁴¹ y elevarlo a un rango internacional. Compartiendo el ideal regeneracionista de los literatos de la «Generación del 98»⁴², se apoyó a la vez en un profundo conocimiento de la tradición y en una formación técnica rigurosa, adquirida en parte en París, y creó una música que consolidó el lugar de España en la cultura y el pensamiento europeos. Consideramos que el principal mérito de Pedrell, más allá del magisterio que ejerció sobre Falla, fue el de catalizar sus aspiraciones latentes y ayudarlo a encontrar su camino como lo revela el propio compositor: «[...] afirmo que a las enseñanzas de Pedrell y al poderoso estímulo que sobre mí ejercieron sus obras, debo ese encauzamiento artístico indispensable a todo aprendizaje noblemente intencionado»⁴³.

40. Se utilizó la partitura reseñada en la nota 30, que todavía no se había publicado.

41. Expresión empleada por Falla en *Felipe Pedrell (1841-1922)*, p. 4: «[...] los que hemos sido estimulados y guiados por la obra musical de Pedrell, podemos afirmar del modo más rotundo que ella, por sí sola, habría bastado para provocar el renacimiento del arte musical español [...]».

42. Sobre los lazos de unión de Falla con las generaciones del 98, del 14 y del 27, véase ABEILLÁN, José Luis. «Manuel de Falla, hombre intergeneracional». En: ZAPKE, Susana (ed.). *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*. Kassel: Reichenberger, col. «Europäische Profile», núm. 53, 1999, p. 155-160. Esta conferencia se ha publicado igualmente en *Ecós de la generación del 98 en la del 27*, Madrid, Ediciones Caballo Griego, 1998, pp. 17-21.

43. FALLA, Manuel de. *Felipe Pedrell (1841-1922)*, p. 8.

APÉNDICE

Principales libros escritos, completados, editados o traducidos por Felipe Pedrell que figuran en la biblioteca personal de Manuel de Falla

Se relacionan las obras siguiendo el orden correlativo de las signaturas.

Antología de organistas clásicos españoles. Vol. I. Coleccionada y comentada con juicios y datos biográfico-bibliográficos por Felipe Pedrell. Madrid: Sociedad Editorial de Música, [1908], sign. MP/1177.

RICHTER, Ernst Friedrich. *Tratado de armonía, teórico y práctico*. Trad. al español por Felipe Pedrell. Barcelona: Juan Bautista Pujol, 1892, sign. ML/1216. Contiene anot. autógr. de Manuel de Falla.

Diccionario técnico de la música... Seguido de un suplemento por Felipe Pedrell. Barcelona: Víctor Berdós, 1894, sign. ML/1274.

PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. Valls: Eduardo Castells, 1917-1922, 4 t., sign. MP/1482. Los cuatro tomos contienen anot. autógr. de Falla.

PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. Valls: Eduardo Castells, 1917-1922, 4 t., sign. MP/1483. El t. III contiene anot. autógr. de Falla.

PEDRELL, Felipe. *Las formas pianísticas: orígenes y transformaciones de las formas instrumentales...*, t. I. Valencia: Manuel Villar, 1918. «Biblioteca Villar», sign. ML/1485. Contiene anot. autógr. de Falla.

PEDRELL, Felipe. *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. Barcelona: Juan Gili, 1901. «Manuales enciclopédicos Gili», sign. ML/1488. Contiene anot. autógr. de Falla.

PEDRELL, Felipe. *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. Barcelona: Juan Gili, 1901. «Manuales enciclopédicos Gili», sign. ML/1489. Contiene anot. autógr. de Falla.

PEDRELL, Felipe. *Prácticas preparatorias de instrumentación enderezadas a saber preparar la partitura y a escribir con propiedad las voces y los instrumentos*. Barcelona: Juan Gili, 1902. «Manuales enciclopédicos Gili», sign. ML/1490. Contiene anot. autógr. de Falla.

PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música. Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional...* Barcelona: Henrich, 1891, sign. ML/1491. Contiene anot. autógr. de Falla.